

LE SCOPERTE • LE INVENZIONI

PHILIP  
BALL

COLORE  
UNA BIOGRAFIA

TRA ARTE, STORIA E CHIMICA  
LA BELLEZZA E I MISTERI  
DEL MONDO DEL COLORE

BUR  
Rizzoli

**PHILIP BALL**

**COLORE**  
**UNA BIOGRAFIA**

**TRA ARTE, STORIA E CHIMICA  
LA BELLEZZA E I MISTERI  
DEL MONDO DEL COLORE**

**BUR**  
Rizzoli

**LE SCOPERTE • LE INVENZIONI**

Proprietà letteraria riservata

© 2001 Philip Ball

© 2001 RCS Libri S.p.A., Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli

ISBN 978-88-17-09512-9

Titolo originale dell'opera:

*Bright Earth*

Traduzione di Lorenza Lanza e Patrizia Vicentini

Prima edizione Rizzoli 2001

Prima edizione BUR 2004

Prima edizione BUR Scienza aprile 2017

*Seguici su:*

Twitter: @BUR\_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook: /RizzoliLibri

## Prefazione

Negli ultimi due anni ho imparato a esprimermi in un nuovo linguaggio, o meglio a pensare in un nuovo linguaggio, perché le parole faticano a descrivere il colore come mezzo di comunicazione della pittura. Ecco, per esempio, il critico d'arte tedesco Lorenz Dittmann a proposito di *Le spigolatrici* (1857) di Jean-François Millet: «I colori insolitamente trattenuti... seguono una cadenza molto ravvicinata: toni rossicci nella figura centrale, ruotano attorno a rossi rame, bruni e carminio brillante; ricche e delicate sfumature di grigi nella figura in piedi a destra: luminoso blu-grigio argenteo, grigio tortora, grigi blu e turchesi... il tono definibile con difficoltà di bruno cangiante del campo alla media distanza assume un agile tono rosa violetto contro i vari toni di grigio dell'immagine sullo sfondo, riecheggiato nel primo piano leggermente oscurato».

Riuscite a vedere l'immagine? No, naturalmente, benché le parole accennino a dipingere un quadro tutto loro. Il colore, come la musica, si serve di una scorciatoia per raggiungere i nostri sensi e suscitare le nostre emozioni. La Chiesa lo comprese bene nel Medioevo, e così pure i più grandi pittori, nonché i propagandisti, i pubblicitari e i designer. Non fa meraviglia che filosofi e linguisti amino tanto discutere del colore; esso li tenta, li stuzzica e li sfugge proprio nel momento in cui promette meraviglie e segreti nascosti.

Ebbene, come si comincia a imparare questo linguaggio? Sono abbastanza sicuro che non c'è un'unica risposta. Io l'ho avvicinato tramite la *sostanza* del colore, e se questo è in parte avvenuto perché ho studiato chimica, è anche perché amo la pittura e i pigmen-

ti come materiali, con aspetti, odori, consistenze e nomi che ammaliano e inebriano. È questo un linguaggio del colore che posso già interpretare: la ftalocianina mi parla di clorofilla e sangue, il vermiglione evoca lo zolfo e il mercurio degli alchimisti; tuttavia l'uso che del colore fanno i pittori non ha solo una sua chimica peculiare, ma anche le sue tradizioni storiche, la sua psicologia, i suoi pregiudizi, la sua religiosità e il suo misticismo.

Immagino che, se dovessi mai apprendere molto bene la lingua di un paese straniero, nell'entrarvi avrei sensazioni simili a quelle provate rivisitando la National Gallery dopo molti mesi immerso nella stesura di questo libro. Grazie alla mediazione del colore, potevo cominciare a capire, o almeno a cogliere frammenti di ciò che era narrato sulle pareti che mi circondavano: dove prima c'erano immagini bidimensionali in cornici dorate, ora c'era un mondo vivente; ogni quadro sembrava avesse appena lasciato la bottega o lo studio dell'artista; il passaggio della pittura dalla tavolozza alla tavola o alla tela, visibile nelle pennellate. Naturalmente anche il tempo aveva lasciato il proprio marchio: i dipinti spesso richiedono un lavoro di decodifica maggiore di quello che l'artista aveva in mente, man mano che i verdi scuriscono annerendosi e i rossi sbiadiscono in rosa. Alla fin fine, il linguaggio del colore consiste nell'imparare a vedere.

In tale processo di apprendimento, ho avuto la grande fortuna di potermi avvalere dei consigli di persone che hanno molta più dimestichezza con questo linguaggio di quanta io ne avrò mai. I miei ringraziamenti vanno a Tom Learner della Tate Gallery, a Jo Kirby della National Gallery, a John Gage dell'Università di Cambridge, a Martin Kemp dell'Università di Oxford, a Helen Skelton e David Lewis dell'Università di Leeds e più di tutti a Joyce Townsend della Tate, che non solo mi ha aiutato con materiali e informazioni, ma ha letto con cura tutta la prima stesura del manoscritto. Sono in debito con il Royal College of Art per l'uso della sua splendida Colour Reference Library, e con i miei editor Andrew Kidd e John Glusman, che hanno aiutato il libro a trovare la sua forma. L'interesse e l'entusiasmo di molti amici e colleghi è il nutrimento e il sostegno di cui ogni scrittore ha bisogno e per i quali non potrà mai esprimere in modo adeguato la propria gratitudine.

Philip Ball  
Londra, 2001

# 1

## L'occhio dell'osservatore *Lo scienziato nell'atelier dell'artista*

*Il punto di partenza è lo studio del colore e dei suoi effetti sugli uomini.*

VASILIJ KANDINSKIJ  
*Lo spirituale nell'arte* (1912)

*Poi l'uomo dall'abito blu estrae dalla tasca un grande foglio di carta che apre con cura e mi porge. È coperto dalla grafia di Picasso. meno spasmodica, più studiata del solito. A prima vista assomiglia a una poesia: circa venti versi disposti in colonna, circondati da ampi margini bianchi; ogni verso finisce con uno svolazzo, a volte anche molto lungo. Ma non è una poesia: è l'ultima ordinazione di colori fatta da Picasso...*

*Per una volta tutti gli eroi anonimi della tavolozza di Picasso escono in schiera dalle ombre guidati dal bianco permanente; ognuno si è distinto in qualche grande battaglia: il Periodo Azzurro, il Periodo Rosa, il Cubismo, Guernica... Ogni colore dice: "C'ero anch'io...". Picasso, passando in rassegna i suoi vecchi compagni d'arme, onora ognuno di loro con un tratto di penna, un lungo segno che pare un saluto fraterno: "Benvenuto rosso persiano! Benvenuto verde smeraldo, azzurro ceruleo, nero avorio, viola cobalto, limpido e profondo, benvenuti! Benvenuti!"*

BRASSAI  
*Conversazioni con Picasso* (1964)

«Ritengo che in futuro si comincerà a dipingere quadri di un solo colore, e nient'altro.» L'artista francese Yves Klein pronunciò questa frase nel 1954, prima di lanciarsi in un periodo "monocromo", durante il quale ogni sua opera era composta da un'unica splen-

didata tinta. Quest'avventura culminò nella collaborazione di Klein col rivenditore di colori parigino Edouard Adam nel 1956, alla ricerca di una nuova sfumatura di blu, tanto vibrante da sconcertare. Nel 1957 lanciò il suo manifesto con una mostra, "Proclamazione dell'epoca blu", che presentava undici quadri dipinti con questo nuovo colore.

Affermando che la pittura monocroma di Yves Klein era frutto dei progressi tecnologici della chimica, non intendo solo dire che il suo colore era un prodotto chimico moderno: l'intero *concetto* della sua arte era ispirato alla tecnologia. Klein non voleva soltanto esibire colore puro: voleva mettere in mostra la magnificenza del *nuovo* colore per goderne la consistenza materiale. I suoi sensazionali gialli e arancioni sono colori sintetici, invenzioni del XX secolo. Il blu di Klein era un oltremare, ma non quello naturale del Medioevo, che era a base di minerali: era un prodotto dell'industria chimica, e Klein e Adam condussero esperimenti per un anno per trasformarlo in una vernice dotata della qualità ipnotica che l'artista cercava. Brevettando questo nuovo colore, Klein non proteggeva soltanto i propri interessi commerciali, ma siglava l'autenticità di un'idea creativa. Si potrebbe dire che il brevetto fosse parte integrante della sua arte.

L'uso del colore tipico di Klein divenne possibile solo dopo che la tecnologia in campo chimico aveva raggiunto un determinato livello di sviluppo. Ma in questo non c'era nulla di nuovo, poiché da sempre i pittori si sono basati sulle conoscenze tecniche e sull'ingegno per trovare i materiali adatti a esprimere in immagini i propri sogni e le proprie visioni. Col fiorire delle scienze chimiche all'inizio del XIX secolo, divenne impossibile trascurare questo fatto: la chimica costellava la tavolozza dell'artista. E l'artista se ne rallegrava. «Sia lodata la tavolozza per le delizie che offre... è lei stessa un'opera in verità più bella di molte opere!», dichiarò Kandinskij nel 1913. L'impressionista Camille Pissarro lo ribadì con forza nel suo *Tavolozza con un paesaggio* (1878), una scena pastorale costruita direttamente sulla tavolozza, trascinandone gli sfavillanti colori dai bordi.

Gli impressionisti e i loro epigoni – Van Gogh, Matisse, Gauguin, Kandinskij – esplorarono le nuove dimensioni cromatiche aperte dalla chimica con una vitalità che non è più stata eguagliata. Il pubblico era scioccato non solo dal fatto che essi infrangeva-

no le regole – l'abbandono della colorazione “naturalistica” – ma anche dalla vista di colori mai apparsi prima sulla tela: arancioni sfavillanti, porpora vellutati, nuovi verdi vibranti. Van Gogh incaricò il fratello di acquistare alcuni tra i più brillanti e più affascinanti nuovi pigmenti disponibili, e li trasformò in composizioni folgoranti, i cui toni stridenti feriscono quasi la vista. Molti ne furono sconcertati, o si sentirono oltraggiati da questo nuovo linguaggio visuale. Il pittore francese Jean-Georges Vibert, conservatore, rimproverò agli impressionisti di dipingere «solo con colori violenti».

Era peraltro una critica che riecheggiava da secoli, ripetuta ogni volta che la chimica (o il commercio estero, che pure contribuiva ad ampliare la gamma di materiali a disposizione di una cultura) forniva ai pittori colori nuovi o migliori. Quando Tiziano, «principe dei coloristi» secondo Henry James, approfittò della possibilità di operare la prima scelta sui pigmenti sbarcati nei fiorenti porti di Venezia per coprire le sue tele di sontuosi rossi, blu, rosa e violetti, Michelangelo osservò in modo sprezzante che era un peccato non insegnare ai veneziani a disegnare meglio. Plinio, da parte sua, lamentava che l'influsso dei nuovi brillanti pigmenti provenienti dall'Oriente corrompesse gli austeri schemi coloristici che Roma aveva ereditato dalla Grecia classica: «Ora l'India fornisce la melma dei suoi fiumi e il sangue di draghi ed elefanti».

L'influsso dell'invenzione e disponibilità di nuovi pigmenti chimici sull'uso del colore nell'arte è indiscutibile. Come affermava lo storico dell'arte Ernst Gombrich, l'artista non può trascrivere ciò che vede, può soltanto tradurlo nei termini del suo mezzo; anch'egli è strettamente vincolato alla gamma di tonalità che questo gli metterà a disposizione.<sup>1</sup>

È quindi sorprendente la scarsa attenzione prestata al modo in cui gli artisti ottenevano i loro colori, a fronte dell'importanza data al modo in cui li usavano. Questo trascurare l'aspetto materiale del lavoro dell'artista deriva forse da una tendenza culturale dell'Occidente a separare la forma dal contenuto. John Gage confessa che «uno degli aspetti meno studiati della storia dell'arte sono gli strumenti dell'arte stessa». Anthea Callen, specialista delle tecniche degli impressionisti, spinge la critica più oltre: «Paradossalmente le persone che scrivono d'arte trascurano spesso il lato pratico dell'oggetto del loro studio, concentrandosi soltanto sulle

qualità stilistiche, letterarie o formali nel loro discutere di pittura. Di conseguenza, nella storia dell'arte si sono accumulati errori ed equivoci evitabili, ripetuti poi da successive generazioni di critici. Ogni opera d'arte è determinata in primo luogo e soprattutto dai materiali a disposizione dell'artista e dall'abilità di questi nel manipolarli. Così, solo tenendo ben presenti i limiti imposti a un artista da tali materiali e dalle condizioni sociali in cui egli opera, le caratteristiche estetiche e il posto dell'arte nella storia possono essere compresi in maniera corretta».<sup>2</sup>

Si potrebbe presumere che gli aspetti "artigianali" dell'arte siano meno trascurati quando si discute dell'uso del colore, perché in questo caso la natura dei materiali dovrebbe essere il primo elemento da prendere in considerazione; ma non è sempre così. Nel suo classico *History of Color in painting (Storia del colore in pittura, 1965)*, Faber Birren dichiara che «la scelta dei colori per una tavolozza, o tavolozze, non ha nulla a che fare con la chimica o con la stabilità, la trasparenza, l'opacità o qualsiasi altro aspetto fisico dell'arte». Questa incredibile abitudine di trascurare l'aspetto concreto del colore costituisce senza dubbio una delle premesse che hanno condotto Birren ad absurdità come l'attribuire alla tavolozza di Rubens e dei suoi contemporanei il blu cobalto, quasi due secoli prima che fosse inventato.<sup>3</sup> Data l'attenzione che Birren riserva ai colori indispensabili per una «tavolozza equilibrata», è davvero strano quanto poco egli si preoccupi di sapere se gli artisti delle diverse epoche li avessero effettivamente a disposizione.

### *Pigmenti e pittori*

Ogni pittore deve porsi la domanda: a che cosa serve il colore? Bridget Riley, tra gli artisti moderni più attenti ai rapporti tra i colori, si è espressa con parole molto chiare al riguardo: «Per i pittori il colore non è soltanto in tutte le cose che chiunque può vedere, ma anche, in modo affatto straordinario, i pigmenti sparsi sulla tavolozza; e qui, fatto decisamente singolare, sono semplicemente e unicamente colore. Nell'arte del dipingere è questo il primo elemento importante da comprendere. Tali pigmenti vividi e lucenti non continueranno tuttavia a rimanere sulla tavolozza come colori puri in sé, ma verranno adoperati... perché il pittore

dipinge un quadro, quindi l'uso del colore dev'essere condizionato da questa funzione creativa... Il pittore ha a che fare con due sistemi ben distinti di colore: uno fornito dalla natura, l'altro richiesto dall'arte... il colore percepito e il colore pittorico. Entrambi saranno presenti, e il lavoro dell'artista dipende dall'enfasi che egli pone prima sull'uno e poi sull'altro».<sup>4</sup>

Non si tratta di un rompicapo contemporaneo: si è presentato agli artisti di tutte le epoche. E tuttavia alla situazione del pittore descritta dalla Riley manca qualcosa. I pigmenti *non* sono «semplicemente e unicamente colore», ma sostanze con proprietà e attributi specifici, non ultimo il costo. Quanto viene condizionato il desiderio di blu, se questo pigmento costa tant'oro quanto pesa? Quel giallo sembra splendido, ma che accade se qualche traccia rimasta sulle dita può provocare un'intossicazione se si tocca del cibo? Questo arancione è allettante come luce solare distillata, ma come sapere se entro un anno non sbiadirà in un marroncino sporco? In breve: qual è il rapporto di un pittore con i suoi materiali?

Il colore è molto di più di un semplice mezzo fisico con cui gli artisti possono costruire le loro immagini. «I materiali influenzano la forma», affermava il pittore americano Morris Louis negli anni Cinquanta; ma influenzare è una parola troppo blanda quando ci troviamo di fronte all'esplosiva vivezza coloristica del *Bacco e Arianna* (1522) di Tiziano, dell'*Odalisca con la schiava* (1839-40) di Ingres, o dell'*Atelier rosso* (1911) di Matisse. Questa è arte che deriva direttamente dall'impatto del colore, da possibilità delimitate dalla tecnologia chimica dominante.

Ma benché i monocromi di Yves Klein siano stati resi possibili dalla tecnologia, sarebbe insensato ipotizzare che Rubens non ne abbia dipinti perché non aveva a disposizione quegli stessi colori. E altrettanto assurdo supporre che, se avessero posseduto la stessa conoscenza tecnica dell'anatomia e della prospettiva, e l'abilità chimica di ampliare la gamma dei pigmenti che aveva Tiziano, gli antichi Egizi avrebbero dipinto nel medesimo stile. L'uso del colore nell'arte è determinato dai materiali a disposizione dell'artista almeno quanto lo è dalle sue inclinazioni personali e dal contesto culturale in cui opera.

Sarebbe quindi un errore presumere che la storia del colore nell'arte sia una somma di possibilità proporzionale alla somma di